


MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07914568 6

M
1004
B4
op.62
1932
c.1

MUSI



Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

<https://archive.org/details/31761079145686>

БИБЛИОТЕКА КАРМАННЫХ ПАРТИТУР

Л. БЕТХОВЕН

Соч. 62

КОРИОЛАН

УВЕРТЮРА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

М
1004
В4
ор. 62
1932
с. 1
MUSI

МОСКВА — 1932

М 41 г П ф

ц. 1 р.

50 к.

UNIVERSITY OF TORONTO



Presented to the
EDWARD JOHNSON MUSIC LIBRARY
by
The
Estate of Eugene Dolny

Ред. Н. Жиляев

Техред. Л. Верцнер

Сдано в произв. и подпис. к печ. 22/XII-31 Зак. 014. Ф. 6. 82×111/32, печ. листов 1¼

Уполномоченный Главлита № Б-13609.

Тираж 5000.

Нотный отдел 1-й типографии ОГИЗа „Образцовой“. Москва, Валовая, 28.

Л. БЕТХОВЕН

Соч. 62

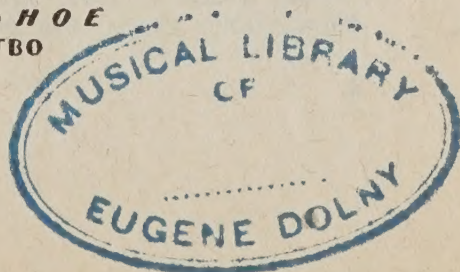
КОРИОЛАН

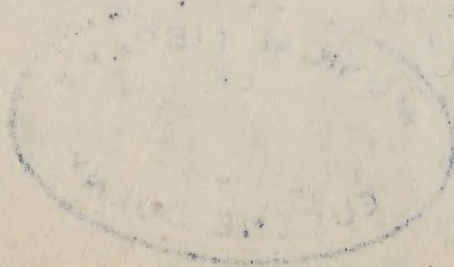
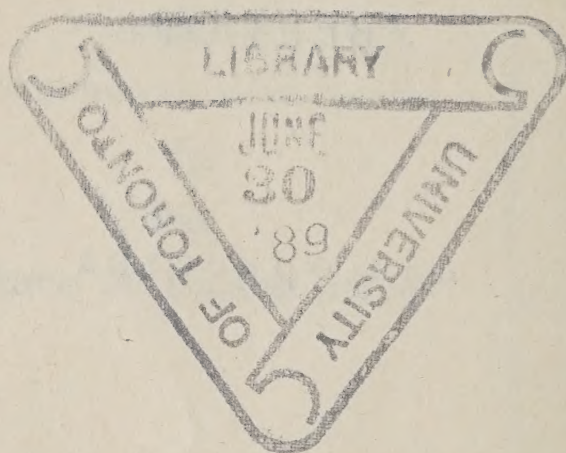
УВЕРТЮРА

для оркестра

ПАРТИТУРА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО





UNIVERSITY OF TORONTO
67,773
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

БЕТХОВЕН

I

Вторая половина XVIII века была в Зап. Европе подлинным периодом „бури и натиска“. Молодая буржуазия, задыхающаяся в тисках умирающего феодализма, рвалась к бою, чтобы открыть дорогу руководимому ею новому капиталистическому строю, зародившемуся в недрах феодализма и идущему этому последнему на смену. Непосредственной борьбе за власть предшествовала „идеологическая подготовка“, выковывалось новое революционное мировоззрение, развивалось самосознание буржуазии как класса. Эта „мобилизация“ умов охватила всех передовых людей третьего сословия европейских государств. Но не везде она привела к четкой классово-политической конкретизации идей, не везде она привела к непосредственной борьбе за власть. В этом отношении Германия была одной из самых отсталых стран, ибо, хотя в Германии в период величайшего напряжения французской революции существовали отдельные группировки революционеров-якобинцев, в целом немецкая буржуазия была совершенно далека от всяких революционных помыслов, не говоря уже о действиях. Благодаря ужасающей экономической и политической отсталости Германии, низкому уровню развития промышленности и торговли, политическому раздроблению, полной экономической зависимости бюргерства от владетельных князей, сложилось так, что „в то время как французская буржуазия, благодаря колоссальнейшей в истории революции, поднялась до господства и овладела континентом Европы, а политически уже эмансипированная английская буржуазия революционизировала производство и подчинила себе Индию политически и весь остальной мир коммерчески, бессильные немецкие буржуа дошли только до „доброй воли“ (Маркс-Энгельс — „Святой Макс“), т. е. до Канта, родоначальника немецкой классической философии. Конкретное классово-политическое содержание французской революции в умах немецких передовых людей превращается в абстрактные, идеалистические истины; воля к власти французской буржуазии становится у Канта „категорическим императивом“, как законом поведения свободного

человека вообще; классовая борьба во Франции превращается у Фихте в раздвоение „Я“ на „Я“ и „не-Я“. Организация нового буржуазного строя во Франции находит в Германии свой отклик в попытках возрождения идеализированной древнегреческой культуры, как идеальной человеческой культуры вообще. Но вместе с тем, несмотря на эту абстрактность, отразившую всю слабость и беспомощность тогдашней немецкой буржуазии, собственно говоря, мелкой буржуазии, и являвшуюся по сути дела приспособлением идеи французской революции к господствовавшему в Германии старому режиму, завоевания немецкой идеологии конца XVIII и начала XIX веков имеют всемирноисторическое значение. Маркс, сравнивая (в тезисах о Фейербахе) старый материализм с немецким идеализмом, подчеркивал в противовес созерцательности и пассивности старого материализма, действительную сторону идеализма. Революционная действительность французской буржуазии превратилась в действительность мышления немецких идеологов и привела их к открытию и развитию одного из величайших завоеваний человеческой мысли, а именно—диалектики, краеугольного камня мировоззрения революционного пролетариата.

II

Среди вождей немецкого идеализма, наряду с Кантом, Фихте, Гегелем, Шиллером и Гете, одно из первых мест принадлежит Бетховену (1770—1827). Он был самым пламенным из них, самым радикальным, самым действенным по способу мышления и по темпераменту. Отчасти это вызвано тем, что свою молодость он провел на берегах Рейна, в непосредственной близости очага революции—Франции. Бетховен был преисполнен всех высоких философских и нравственных идей немецкой философии и поэзии; недаром его называют первым философом среди музыкантов. Но, как и все тогдашние идеологи немецкой буржуазии, Бетховен не сознавал классовой обусловленности и ограниченности своего мировоззрения. Как и все они, он был революционером мысли, а не революционером действия. Этой абстрактности, „всечеловеческому“ образу мышления соответствует и его противоречивое жизненное поведение, состоящее в том, что Бетховен, считавший себя демократом, глашатаем и проповедником идеи освобождения человечества, дороживший своей личной независимостью, вместе с тем дорожил дружбой и протекцией тогдашней реакционной аристократии, начиная от австрийских князей и посланников русского царя при австрийском дворе, кончая членом австрийской императорской семьи эрцгерцогом Рудольфом. Дело здесь не в личной непоследовательности Бетховена, а в той трагедии, а, может быть, лучше сказать, трагикомедии немецкой мелкой буржуазии, которая позволяла самому рево-

люционному из философов—Гегелю быть одновременно лейб-философом прусского короля, или же Бетховену посвятить самое революционное его произведение, девятую симфонию, тому же королю, реакционнейшему Фридриху Вильгельму III. И нет ничего случайного в том, что самый адекватный язык своему абстрактному мышлению Бетховен нашел в самой абстрактной, самой алгебраической форме музыкальной речи, в форме абсолютной инструментальной музыки, причем и самую эту музыку он строит на максимально отвлеченном материале, на простом трезвучии, превращенном в мотив (III и IX симфонии, много сонат и т. д.) или на чисто ритмической группе (V и VII симфонии). Нет ничего случайного в том, что он вокальную музыку (музыку + слово) не считал своей областью, что его вокальное творчество, в том числе его единственная опера „Фиделио“ и даже „Торжественная месса“ (кстати сказать, сочинение, являющееся по существу таким же гимном „освобожденного человечества“, как финал IX симфонии, но написанное на слова из католической мессы), во многом уступает его чисто инструментальному творчеству. В этом несомненно кроется своеобразная, подсознательная социальная мимикрия, что Бетховен-революционер высказался до конца прежде всего в своих сонатах, квартетах, увертюрах и симфониях. Главным образом в этих сочинениях нашло себе исчерпывающую форму выражения то, что во всем мировоззрении и творчестве Бетховена, как и в мировоззрении и творчестве всех современных ему немецких идеологов, является подлинно революционным, подлинно великим, то, что прежде всего придает Бетховену исключительное место в истории человечества и делает его самым близким из всех музыкантов истории нам—пролетарским революционерам, а именно—действенность его мышления, диалектика его музыкального языка.

III

Разделяя со своими музыкальными предшественниками культ идеального свободного человечества, возвращающегося из душной тюрьмы феодального гнета на лоно природы, разделяя с ними непреклонную, оптимистическую, жизнеутверждающую веру в грядущую победу, Бетховен вместе с тем не удовлетворяется больше тем пассивно-созерцательным, а иногда и беззаботно-игривым отношением к этим проблемам, которое в большой степени характерно для его предшественников—Гайдна, Моцарта. Для Бетховена вопрос освобождения человечества есть прежде всего вопрос борьбы за это освобождение. Он человечество рассматривает не в его идеальном пассивном бытовании, а в его действительном становлении. Девизом для всего бетховенского творчества мог бы быть девиз философа Фихте: „Я не могу только

мыслить, я хочу действовать“. Равно как и у Фихте, для Бетховена становление осуществляется путем борьбы двух противоположных начал, на которые раскалывается первоначально полагающее себя единство, дабы путем борьбы присущих ему противоречий осуществлять свое становление на более высокой ступени. Взять хотя бы начало „Героической симфонии“ Бетховена. Уже первая фраза после двух вступительных аккордов раскалывается на два противоположные мотива. Первому героическому, аккордовому, ритмически устойчивому, виолончельному мотиву (первые 4 такта) противопоставляется тревожный синкопический мотив первых скрипок с диссонирующим До \sharp в виолончелях. Как будто почва внезапно заколебалась под ногами героя. Но лишь на мгновение. Ибо вот он побеждает, повторяя свой клич на сей раз медным языком валторн в соединении с флейтой и кларнетом и развивает секвенцообразно устремленный к победе третий такт своей фразы. Но тут же ему преграждает путь выросший до грозных ударов всего оркестра противоположный синкопический мотив, но лишь для того, чтобы мощным тутти всего оркестра опять восторжествовал первый героический мотив. Эта борьба является движущим началом всей первой части III симфонии, ею определяется ее грандиозный драматизм и героическое единство.

Контрастность в своих сочинениях широко применяли и непосредственные предшественники Бетховена, но у них эта контрастность носила главным образом метафизическо-логический, а не диалектический характер. По преимуществу это было простое сопоставление разных тем, осуществляющее прежде всего разнообразие музыкального движения, и лишь в разработках сонатной формы, напр., у Гайдна, мы имеем значительные элементы диалектической борьбы противоположностей. Дело здесь, так сказать, в количественном нарастании диалектического начала в ранне-буржуазной, так называемой классической музыке, отвечающем количественному нарастанию классового сознания и революционной энергии молодой буржуазии. Лишь у Бетховена эта контрастность становится новым качеством, является до конца диалектической. Хотя внешним образом Бетховен сохраняет старую трехчастную сонатную форму (экспозиция—разработка—реприза), но на деле, не говоря уже о грандиозном расширении самой разработки, вся сонатная форма превращается у него в сплошную разработку, начиная с первого такта, как мы это видели на примере III симфонии. Но, развивая до пределов борьбу противоположностей, Бетховен на каждом шагу осуществляет и их единство, выводя, например, побочные контрастирующие темы своих сонатных форм из главной темы, путем ли построения побочной темы на обращениях главных мотивов первой (аппассионата, V и VI симфонии и т. д.), путем ли

использования отдельных мотивов заглавной темы как ведущих в побочной (III симфония, „Корiolан“ и т. д.). Бетховен насыщает диалектической борьбой все элементы музыкального языка своих предшественников, или раскрывает их диалектическую сущность, до него не раскрытую. Взять хотя бы гармоническую функцию: доминанта-тонику, играющую столь значительную, организующую роль в классической литературе. Мы здесь имеем дело с единством противоположностей, которые лишь в слабой степени раскрывали Гайдн и Моцарт и пользовались этой функцией главным образом в плане сопоставления (а не борьбы) двух начал, как будто игра с огнем (увертюра к „Фигаро“). Все их внимание, прежде всего, обращено на тонику, как основное, утверждающее и организующее начало, несомненно отражающее все возрастающую силу молодого класса. Бетховен эту победоносную мощь тонического начала развивает до гигантских размеров (в заключении III симфонии тоническое трезвучие повторяется на протяжении 21, в V симфонии—29 тактов). Собственно говоря, почти все грандиозные коды Бетховена являются сплошным торжеством тоники. Но эта грандиозная победа тоники достигнута жесткой и беспощадной борьбой с доминантовой функцией, которую Бетховен в свою очередь развивает до невиданных в истории размеров. Перед торжествующей тонической кодой увертюры „Леонора № 3“ доминанта непрерывно повторяется на протяжении 53 тактов. Но не только в одном повторении дело. Бетховен уходит в глубь доминантовых областей для того, чтобы (иногда как будто блуждая) пробивать себе дорогу к тонике. Примеры: разработки IV и VIII симфоний. Можно прямо-таки сказать, что все сочинения Бетховена являются сплошной борьбой за победную тонику. Именно этим развитием борьбы между доминантой и тоникой Бетховен достигает максимального раскрытия как противоположностей этих функций, так и их единства (ибо доминанта существует лишь постольку, поскольку существует тоника и наоборот).

Высочайшим завершением бетховенской музыкальной диалектики является его IX симфония. В этом гениальном музыкально-идеологическом завещании великого мастера борьба противоположностей, драматический конфликт доведены до такой остроты, что Бетховен в конце этой симфонии уже не мог удовлетвориться обычным для него синтетическим, чисто инструментальным фанфарно-победным финалом, а должен был прибегнуть к слову, чтобы всему миру возвестить суть всего его революционного мировоззрения. Этот вокальный финал IX симфонии является, пожалуй, единственным вокальным произведением Бетховена, до конца конгениальным его чисто инструментальным сочинениям.

Этой пламенной действительностью бетховенского творчества объясняется тот факт, что несмотря на его абстрактность оно исключительно убедительно и по сегодняшний день не утратило своей свежести и силы воздействия. Наоборот. С каждым днем оно все глубже и глубже проникает как кровное достояние в широчайшие революционные массы, организуя их к борьбе, укрепляя их волю к победе. С другой стороны, та же неумолимая диалектика заставляет современную буржуазию все более и более отворачиваться от Бетховена. Его преисполненные борьбы произведения сегодняшней буржуазии предвещают недоброе, его победные гимны звучат для нее траурным маршем.

Исчерпывающему раскрытию и изучению диалектики бетховенского языка должно быть посвящено все внимание марксистов-музыковедов и, не в меньшей мере, пролетарских композиторов и исполнителей. Как наши великие учителя Маркс, Энгельс, Ленин, выковывая пролетарское революционное мировоззрение, отправлялись от диалектики немецкой философии, так и мы, пролетарские музыканты, должны критически усвоить себе диалектику бетховенской музыки. Но, присваивая себе великое наследие бетховенского гения, мы должны вместе с тем до конца преодолеть его идеализм, буржуазно-революционное содержание его мировоззрения и абстрактность его музыкального языка. Мы должны бетховенскую диалектику соединить с конкретным содержанием нашего классового пролетарского мировоззрения, нашей борьбы за пролетарскую революцию, с нашим строительством социализма. В поисках за образцами конкретного музыкального языка в богатой сокровищнице наследия прошлого, мы не будем обращаться к Бетховену, а к другому гениальному музыканту, величайшему реалисту и материалисту среди музыкантов, к Мусоргскому, чей конкретный музыкальный язык был подлинно народным, был языком от земли. Синтетическое слияние диалектики Бетховена с реализмом Мусоргского на основе четкого революционного, классово-пролетарского содержания—вот база, на которой будет развиваться пролетарская музыка, как мощное орудие в борьбе за подлинное освобождение человечества, за социализм.

Б. Пишбышевский.

КОРИОЛАН

Увертюра

Л. БЕТХОВЕН. Соч. 62.
(1770—1827).

Allegro con brio

Flauti

Oboi

Clarineti in $\left[\begin{smallmatrix} B \\ Sib \end{smallmatrix} \right]$

Fagotti

Corni in $\left[\begin{smallmatrix} Es \\ Mib \end{smallmatrix} \right]$

Trombe in $\left[\begin{smallmatrix} C \\ Do \end{smallmatrix} \right]$

Timpani in $\left[\begin{smallmatrix} C & G \\ Do & Sol \end{smallmatrix} \right]$

Allegro con brio

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
Contrabasso

2

Musical score for measures 15-20. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), Tympani (Timp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Cb.). The key signature is B-flat major. The score features a crescendo in the woodwinds and strings, with dynamic markings *p* and *ten.* (tension). The measure number 15 is indicated below the Cb. part.

Musical score for measures 20-25. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), Tympani (Timp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Cb.). The key signature is B-flat major. The score features a crescendo in the woodwinds and strings, with dynamic markings *f* and *ten.* (tension). The measure number 20 is indicated below the Cb. part, and the section is marked with a large 'A'.

Fl. *p cresc.* *f* *p* *cresc.*

Ob. *p cresc.* *f* *p* *cresc.*

Fg. *p cresc.* *f* *p* *cresc.*

Cor. *p cresc.* *f* *p* *cresc.*

Tr. *p cresc.* *f* *p* *cresc.*

Timp. *p cresc.* *f* *p* *cresc.*

VI. I *cresc.* *f* *p* *cresc.*

VI. II *cresc.* *f* *p* *cresc.*

Vla. *cresc.* *f* *p* *cresc.*

Vlc. e Cb. *cresc.* *f* *p* *cresc.*

30

Fl. *1.* *f* *ff*

Ob. *1.* *f* *ff*

Cl. *1.* *f* *ff*

Fg. *1.* *f* *ff*

Cor. *a2.* *f* *ff*

Tr. *ff*

Timp. *ff*

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. e Cb. *ff*

35

4

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tr.

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

40

45

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

50

Cl. *p cresc. poco a poco*

Cor. *cresc. poco a poco*

VL.I *cresc. poco a poco*

VL.II *p cresc. poco a poco*

Vla. *cresc. poco a poco*

Vlc. *cresc. poco a poco*

Cb. *cresc. poco a poco*

55

Fl. *1. p cresc.*

Ob. *1. cresc.*

Cl. *1. p cresc.*

Fg. *a2. p cresc.*

Cor. *ff*

VL.I *ff*

VL.II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

60

1.

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Fg. *cresc.*

VI.I *cresc.*

VI.II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vlc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

65 70

1.

Fl. *p cresc.*

Ob. *p cresc.*

Cl. *p cresc.*

Fg. *p cresc.*

VI.I *p cresc.*

VI.II *p cresc.*

Vla. *p cresc.*

Vlc. *p cresc.*

Cb. *p cresc.*

76

1.

Fl. *pp* *cresc.*

Ob. *pp* *cresc.*

Fg. *pp* *cresc.*

Vl. I *pp* *cresc.*

Vl. II *pp* *cresc.*

Vla. *pp* *cresc.*

Vlc. *pp* *cresc.*

Cb. *pp* *cresc.*

80

1.

C

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *ff*

Cor. *ff*

Tr. *ff*

Timp. *ff*

Vl. I *ff*

Vl. II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

85

90

C

10856

Fl. *sf* *f* *f* *f* *f* *f*

Ob. *sf* *f* *f* *f* *f* *f*

Cl. *sf* *f* *f* *f* *f* *f*

Fg. *sf* *f* *f* *f* *f* *f*

Cor. *a2* *sf* *f* *f* *f* *f*

Tr. *sf* *f* *f* *f* *f* *f*

Timp. *sf* *f* *f* *f* *f* *f*

Vi. I *sf* *f* *f* *f* *f* *f*

Vi. II *sf* *f* *f* *f* *f* *f*

Via. *sf* *f* *f* *f* *f* *f*

Vlc. *sf* *f* *f* *f* *f* *f*

Cb. *sf* *f* *f* *f* *f* *f*

95

Fl. *d* *bd* 100

Ob. *d* 32

Cl.

Fg.

Cor.

Tr.

Timp.

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vlc.

Cb. 100

105

Fl. *p* *f* *f*

Ob. *p* *f* *f*

Cl. *p* *f* *f*

Fg. *p* *fp* *fp*

Cor. *f* *f*

Tr. *f* *f*

Timp. *f* *f*

VL.I *p* *f* *p* *f* *p*

VL.II *p* *f* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p* *f* *p*

Vlc. *p* *f* *p* *f* *p*

Cb. *p* *f* *f*

105

[illegible]

115

Fl.

Ob.

Cl.

F. *a 2*

Cor.

Tx.

Timp.

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vcl.

Cb.

115

Detailed description: This is a page of a musical score, likely for a symphony or concert band. It contains ten staves, each labeled with an instrument: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (F.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tx.), Timpani (Timp.), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is arranged in measures, with measure numbers 114 and 115 indicated. The Flute part has a measure number 115 above it. The Bassoon part has a measure number 115 below it. The Violin I part has a measure number 115 below it. The Violin II part has a measure number 115 below it. The Viola part has a measure number 115 below it. The Violoncello part has a measure number 115 below it. The Contrabass part has a measure number 115 below it. The Timpani part has a measure number 115 below it. The Trumpet part has a measure number 115 below it. The Cor Anglais part has a measure number 115 below it. The Oboe part has a measure number 115 below it. The Clarinet part has a measure number 115 below it. The Flute part has a measure number 115 below it. The score is written in a standard musical notation with notes, rests, and other musical symbols. The paper is aged and slightly discolored.

120

1. *p*

Fl.

p

Ob.

p

Cl.

p

2. *p*

Fg.

p

Cor.

p

Tr.

p

Timp.

p

1. *p*

VI. I

p

VI. II

p

Vla.

p

Vlc.

p

Cb.

p

120

14

Fl.

Cl.

Fg.

Vi. I

Vla.

Vlc.

125

[illegible]

Ob.

Fg.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

135

15

Fl. *f a 2*

Ob. *f a 2*

Cl. *f a 2*

Fg. *f*

Cor.

Tr.

Timp.

VL I *f*

VL II *f*

Vla. *f*

Vlc. *f*

e Cb. *f*

140

Fl. *f a 2*

Ob. *p cresc.*

Cl. *p cresc.*

Fg. *p*

Cor.

Tr.

Timp.

VL I *p cresc.*

VL II *p cresc.*

Vla. *p cresc.*

Vlc. *p cresc.*

Cb. *p*

145

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

150 155

E

This system contains measures 150 through 155. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet) and timpani play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) play a more complex, flowing line. A large *E* marking is present above measure 154.

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

160

a2

ten.

This system contains measures 160 through 165. The woodwinds and strings continue their respective parts. A large *a2* marking is present above measure 161. A *ten.* (tension) marking is present above measure 164.

17

Fl. *a2*

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Vl. I *ten.*

Vl. II *ten.*

Vla.

Vlc.

Cb.

165

170

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. *a2*

Tr.

Timp.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

Cb.

175

F

Ob. *p* cresc. poco a poco -

Fg. *a 2* *p* cresc. poco a poco -

Cor. *p* cresc. poco a poco -

Vi. I *p* cresc. poco a poco -

Vi. II *p* cresc. poco a poco -

Vla. *p* cresc. poco a poco -

Vlc. *p* cresc. poco a poco -

Cb. *p* cresc. poco a poco -

180

Fl. 1. *p* cresc. - *ff*

Ob. 1. *p* cresc. - *ff*

Cl. *p* cresc. - *ff*

Fg. *p* cresc. - *ff*

Cor. *ff*

Vi. I *ff*

Vi. II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

185

Fl. *p* *cresc.*

Ob. *p* *cresc.*

Cl. *p* *cresc.*

Fg. *p* *cresc.*

Vl. I *p* *cresc.*

Vl. II *p* *cresc.*

Vla. *p* *cresc.*

Vlc. *p* *cresc.*

Cb. *p* *cresc.*

190

Fl. *f* *cresc.*

Ob. *f* *cresc.*

Cl. *f* *cresc.*

Fg. *f* *cresc.*

Vl. I *f* *cresc.*

Vl. II *f* *cresc.*

Vla. *f* *cresc.*

Vlc. *f* *cresc.*

Cb. *f* *cresc.*

195

200

1. *p*

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Fg. *f* *p*

Vi. I *f* *p*

Vi. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vcl. *fp*

Cb. *fp*

205

1. *p*

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Fg. *cresc.*

Cor. *a 2* *p* *cresc.*

Vi. I *cresc.*

Vi. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vcl. *cresc.*

Cb. *cresc.*

210

G

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

215 220

G

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

225

Fl. *p* 230

Ob. *a 2* *p*

Cl. *a 2* *p*

Fg. *a 2* *p*

Cor. *a 2*

Tr.

Timp.

Vi. I *p*

Vi. II *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cb. *p* 230

Detailed description: This is a page of a musical score, page 22, showing measures 229 and 230. The score is arranged in two systems. The first system contains staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), and Trumpet (Tr.). The second system contains staves for Timpani (Timp.), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. In measure 229, the woodwinds and strings play sustained notes, while the brass and timpani are silent. In measure 230, the woodwinds and strings continue their parts, and the timpani plays a rhythmic pattern. Dynamics include *p* (piano) and *a 2* (second octave). The page number 22 is in the top left, and the measure numbers 230 are at the end of the respective staves.

235

F1. *f* *f*

Cb. *f* *f*

Cl. *f* *f*

Fg. 2. *fn*

Cor. *f* *f*

Tr. *f* *f*

Timp. *f* *f*

VI. I *f* *p* *f* *p*

VI. II *f* *f*

Vla. *f* *f*

Vlc. *f* *p* *f* *p*

Cb. *f* *f*

235

24

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tr.

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tr.

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

G.P.

G.P.

240

245

Fl. 1. *p cresc.*

Ob. 1. *cresc.*

Cl. 1. *p cresc.*

Fg. *cresc.*

Cor. *cresc.*

Vl. I *cresc.*

Vl. II *cresc.*

Vla. *p cresc.*

Vlc. e Cb. *cresc.*

250

Fl. 1. *f p f p f*

Ob. 1. *f p f p f*

Cl. 1. *f p f p f*

Fg. *f p f p f*

Cor. *f p f p f*

Tr. *f p f p f*

Vl. I *f p f p f*

Vl. II *f p f p f*

Vla. *f p f p f*

Vlc. e Cb. *f p f p f*

255

Fl. *a2* *p cresc.*

Ob. *p cresc.*

Cl. *a2* *p cresc.*

Fg. *a2* *p cresc.*

Cor. *a2* *p*

Tr. *p cresc.*

Timp.

VI. I *p cresc.*

VI. II *p cresc.*

Vla. *p cresc.*

Vlc. e Cb. *p cresc.*

260 *ff sf* 265 *sf*

Fl. *a2* *sempre ff*

Ob. *a2* *sempre ff*

Cl. *a2* *sempre ff*

Fg. *a2* *sempre ff*

Cor. *a2* *sempre ff*

Tr. *a2* *sempre ff*

Timp. *sempre ff*

VI. I *sempre ff*

VI. II *sempre ff*

Vla. *sempre ff*

Vlc. e Cb. *sempre ff*

270 *sempre ff*

This is a page from a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a large ensemble, including vocal soloists and various instruments. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tnp.). The second system includes parts for Violin I (I.), Violin II (II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Cb.). The music features a variety of notes, rests, and dynamic markings, with some parts having repeat signs. The page number 275 is visible at the bottom right.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tr.

Imp.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

Cb.

280

285

290

Fl. *p* *pp*

Ob. *p* *pp*

Cl. *p* *pp*

Fg. *p* *pp* 1. *p* *sempre più piano*

Tr. *p* *pp*

Timp. *p* *pp*

VI. I *p* pizz. arco *sempre più piano*

VI. II *p* pizz. *sempre più piano*

Vla. *p* pizz.

Vlc. *p* pizz. arco *sempre più piano*

Cb. *p* pizz. *sempre più piano*

295 300

Fg. 1. *pp*

VI. I *n* *pp* pizz.

VI. II *pp* pizz.

Vla. pizz.

Vlc. *pp* pizz.

Cb. *pp* pizz.

305 310

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ОГИЗ

БИБЛИОТЕКА КАРМАННЫХ ПАРТИТУР

СЕРИЯ I

1. Симфонический оркестр

Р. К.

12605	Бах.	Сюита (Д) № 3	1 15
12606	Берлиоз.	Три отрывка из „Фауста“: 1) Венгерский марш, 2) Танец сильфов, 3) Менуэт.	1 95
12544	Берлиоз.	Римский карнавал. Соч. 9	1 25
12222	Бетховен.	Симфония № 1 соч. 21 (С)	1 —
12569	Бетховен.	Симфония № 2 соч. 36 (Д)	1 75
11995	Бетховен.	Симфония № 3 соч. 55 (героическая—Ес)	2 75
12289	Бетховен.	Симфония № 4 соч. 60 (В)	2 —
11994	Бетховен.	Симфония № 5 соч. 67 (е)	2 25
12608	Бетховен.	Симфония № 6 соч. 68 (Ф)	3 50
12216	Бетховен.	Симфония № 7 соч. 92 (А)	2 25
12290	Бетховен.	Симфония № 8 соч. 93 (Ф)	1 75
12215	Бетховен.	Симфония № 9 соч. 125 (д)	4 —
11993	Бетховен.	Леонора № 3, Увертюра	1 —
10856	Бетховен.	Кориолан Увертюра	1 10
12460	Бетховен.	Концерт соч. 61 (Д)	1 50
12568	Бетховен.	Концерт соч. 73, № 5	3 25
12607	Бетховен.	Концерт соч. 58, № 4 (Ес)	3 25
12617	Бородин.	Симфония № 1 (Ес)	4 15
11992	Бородин.	Симфония № 2 (х)	2 75
11738	Бородин.	Симфония № 3 (неоконченная)	2 —
12032	Бородин.	В Средней Азии	— 60
12034	Вагнер.	Шелест леса из оп. „Зигфрид“	1 25
12126	Вагнер.	Вступление и смерть Изольды из оперы „Тристан и Изольда“	1
12469	Вебер.	Увертюра к оп. „Оберон“	— 60

2. Камерная музыка

12300	Бах.	Бранденбургские концерты №№ 1, 2, 3.	2 —
12299	Бах.	Бранденбургские концерты №№ 4, 5, 6.	2 —
12712	Бородин.	Квартет № 1 (А)	1 35
12124	Бородин.	Квартет № 2 (Д)	1 —

Требуйте во всех магазинах и отделениях КНИГОЦЕНТРА.

Почтовые заказы направлять по адресу: МОСКВА, Центр, Неглинная, 14. Ноты—почтой; Ленинград „Проспект 25 Октября“, д. 56, Ноты—почтой; Харьков. Улица 1 Мая, д. 5. Ноты—почтой; Ярославль, Угличская улица, д. 7/9. Нотный магазин ОГИЗа. Ноты—почтой; Саратов. Улица Республики. Музыкальный техникум. Нотный магазин. Ноты—почтой; Киев. Улица Воровского, № 31. Ноты—почтой.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

О Г И З

БИБЛИОТЕКА КАРМАННЫХ ПАРТИТУР.

С Е Р И Я П.

1. Симфонический оркестр.

		Р. К.
12288	Моцарт. Симфония (г)	— 85
12734	„ Симфония (Д без менуэта).	1 80
12739	„ Симфония (Ес)	1 75
12033	„ Симфония № 1. „Юпитер“.	1 50
12548	„ Увертюра к оп. „Волшебная флейта“	— 75
12127	„ Увертюра к оп. „Свадьба Фигаро“	— 30
12128	Мусоргский. Вступление к оп. „Хованщина“, „Рассвет на Москве-реке“	— 40
12120	„ Ночь на Лысой горе	2 20
12613	Римский-Корсаков, Испанское каприччио, соч. 34.	2 30
11991	Шехеразада	4 —
12733	Чайковский. Увертюра-фантазия к оп. „Ромео и Джульетта“	2 70
12737	„ Франческа, соч. 32.	3 35
12612	„ Концерт № 1, соч. 23 (б).	4 35
12564	Шуберт. Симфония (х)	1 50

2. Камерная музыка.

12713	Гайдн. Квартет № 3, соч. 74 (г).	— 85
11889	Глиэр. Третий квартет, соч. 67	1 45
12711	Мендельсон. Октет, соч. 20	2 55
12470	Моцарт. Квартет № 1 (Г)	— 50
12471	„ Квартет № 6 (Ц)	— 50
12550	Танеев. Квартет № 3, соч. 7 (д)	— 60
12465	„ Квартет № 4, соч. 11 (а)	1 —
9652	Чемберджи. Квартет-сюита	— 90

Требуйте во всех магазинах и отделениях КНИГОЦЕНТРА.

Почтовые заказы направляйте по адресу: МОСКВА, Центр, Неглинная, 14. НОТЫ—ПОЧТОЙ; ЛЕНИНГРАД. „Проспект 25 Октября“, д. 56. НОТЫ—ПОЧТОЙ; ХАРЬКОВ. Улица 1 Мая, д. 5. НОТЫ—ПОЧТОЙ; ЯРОСЛАВЛЬ. Угличская улица, д. 7/9. Нотный магазин ОГИЗа. НОТЫ—ПОЧТОЙ; САРАТОВ. Улица Республики. Музыкальный техникум. Нотный магазин. НОТЫ—ПОЧТОЙ; КИЕВ. Улица Воровского, д. 31. НОТЫ—ПОЧТОЙ.

